526 LES INSTRUMENTS À CORDES ET ARCHET 4 OCTOBRE 1989 HEBDOMADAIRE 13 F

textes et documents pour la classe

tdc

ACTUALITÉS
À la découverte de la Fondation Dapper

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

# LES INSTRUMENTS À CORDES ET ARCHET

COLLÈGE D'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL NATIONALISÉ
75220 SAINT-MAMET

n° 526
4 octobre
1989

HEBDOMADAIRE

# tdc

textes et documents pour la classe

RÉDACTRICE EN CHEF
Evelyne Lattanzio
ADJOINTE A LA RÉDACTRICE EN CHEF
Annette Lambotin
TDC ACTUALITÉS
Isabelle Bourrinet
RÉDACTION
Christine Cadiot, Jeanne Gauthier, Vivette Parent-Schaefer, Christiane Pédersen, Huguette Pillant-Gomez, Antoine Roux
MAQUETTE
Nicole Hugues, Anne-Marie Majault
ICONOGRAPHIE
Marie-Christine Peyr-Jurilli, Pierre Philippon
RELATIONS PRESSE
Véronique Émeraud
SECRÉTARIAT
Véronique Émeraud, Corinne Saujot

**TDC - rédaction**
31, rue de la Vanne, 92120 Montrouge
Tél. 16 (1) 46.57.11.17.
Vous avez des critiques à formuler sur un numéro ? Vous souhaitez nous faire part de vos suggestions ?
La rédaction attend vos appels ou vos lettres.

**Service abonnements :**
Formulaire p. 27. Tél. **16 (1) 46.34.94.22 ou 54**

Les textes cités dans les dossiers de TDC le sont à titre documentaire : les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue.

TDC est une publication du Centre national de Documentation pédagogique,
29, rue d'Ulm,
75230 PARIS CEDEX 05,
16 (1) 46.34.90.00.
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION :
J.-F. de Martel

C.P.P.A.P. n° 1132 A.D. I.S.S.N. 0395-6601

RÉGIE PUBLICITAIRE
Ariane Sponsorégie, Roland Friedland,
16, rue du Colisée, 75008 Paris
Tél. 42.25.05.55

Imprimerie : Georges FRÈRE,
Paris-Tourcoing

***DERNIERS NUMÉROS PARUS***

Les Singes (n° 523),
Cent cinquante ans d'immigration (n° 524),
Les Idéaux de la révolution (n° 525),

***À PARAÎTRE***

Santé et hygiène dans le Tiers-Monde,
Stalingrad,
Les Troubadours,
Les Images de synthèse,
Vivre en Europe : la R.F.A.

**DOSSIER** Hélène Jarry-Personnaz

# LES INSTRUMENTS À CORDES ET ARCHET

**Situer**

**LES INSTRUMENTS À CORDES ET ARCHET**
Vièles, violes et violons obéissent à un même principe acoustique : une corde frottée par un archet produit un son, pourvu qu'elle soit assez tendue. Au cours des siècles, les modèles de base se sont diversifiés en taille jusqu'à former des familles allant du grave à l'aigu. Parallèlement s'est constitué tout un répertoire. ..... **4 à 9**

**Analyser**

**UNE PARTITION POUR QUATUOR À CORDES :**
***Quatuor de Claude Debussy.*** L'étude de ce court extrait permettra de saisir le passage de l'analyse visuelle à la perception auditive et inversement ..... **10 et 11**

**Voir**

**COUP DE PINCEAU SUR LES CORDES**
Les instruments à cordes et archet inspirèrent de nombreux peintres depuis des siècles ..... **13 à 20**

**Explorer**

Deux géants sur la corde raide.
À vos « pièces », les violons.
L'hommage des poètes ..... **21 à 25**

**Prolonger**

Documentation ..... **26 et 27**

**ACTUALITÉS**

**Rencontre :** avec Christiane Falgayrettes, directrice de la Fondation Dapper pour les arts africains ..... **28 et 29**
**Cinéma :** « I want to go home » de Alain Resnais ..... **30**
**Livres :** « Le bon Français » d'Évelyne Charmeux ..... **31**

**LA PETITE LUCARNE**

**Programmations de la Radio-Télévision :**
pour la semaine du 23 au 26 octobre 1989, supplément à TDC pp. I à VIII

Couverture : **Violoncelliste en concert**
E. Hartmann/Magnum

# LES INSTRUMENTS À CORDES ET ARCHET

## Jouer sur la corde sensible

Parmi tous les instruments, la catégorie des cordes à archet est celle qui semble pouvoir mettre la plus grande distance entre la matière mise en vibration et ce que perçoit l'oreille. Comment imaginer, à l'écoute des sons qu'émet Isaac Stern, par exemple, que des crins de cheval frottent du boyau de chat ? Le rapprochement est évidemment plus aisé si l'on habite dans le voisinage d'un apprenti violoniste ! C'est dans cette distance qui existe entre le débutant et le virtuose, mais aussi entre l'apparente simplicité du principe acoustique et l'extrême complexité de la fabrication, que l'imaginaire s'est plu à glisser le secret. Artistes un peu diaboliques, luthiers un rien sorciers...
Dans l'histoire de la musique occidentale, les cordophones à archet apparaissent souvent en première ligne. Oubliant vite leurs origines extra-européennes et l'époque où ils partageaient loyalement le répertoire avec les instruments à vent, ils misent sur le violon pour jouer les solistes. Dans le même temps, ils investissent l'orchestre naissant, étoffant et serrant les rangs à l'arrivée de nouvelles familles. Au vingtième siècle, les cordes maintiennent les positions, et s'ils restent fidèles à leur forme ancestrale, ils permettent de varier et d'innover les modes de jeu à plaisir, sans rien perdre de leur identité.

***Dossier réalisé par Hélène Jarry-Personnaz, agrégée de musique, coproductrice des émissions « Les Enfants d'Orphée », avec la collaboration, pour TDC, de Huguette Pillant-Gomez (rédactrice), Philippe Philippon (iconographe), Anne-Marie Majault (maquettiste).***

## SITUER

G. Mandel - J.-P. Ziolo/Artephot

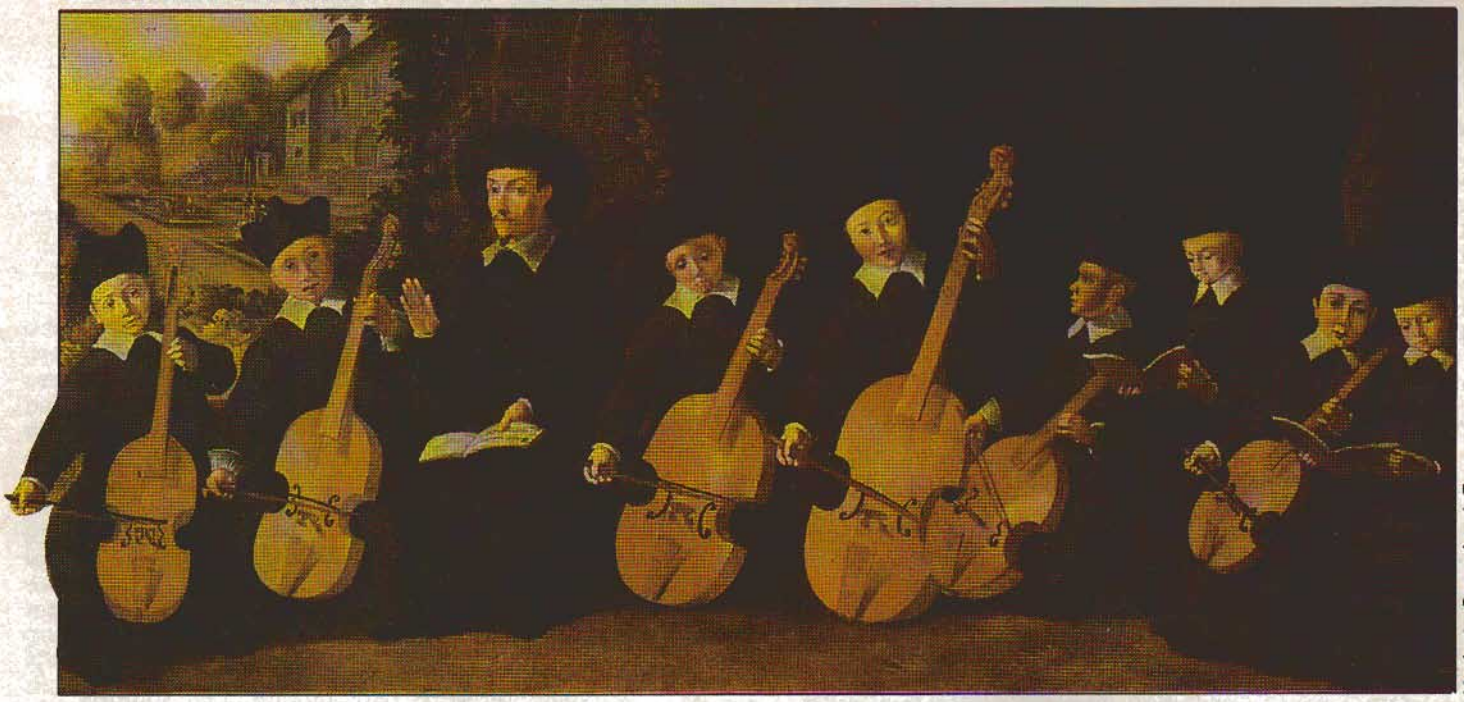
***Musicien jouant de la vièle Miniature Livre de Boece, XIVe siècle***

***Bibliothèque Nationale, Naples***

***La vièle reste attachée à l'image des ménestrels dont elle fut l'instrument privilégié.***

L'histoire pourrait commencer à la manière d'une séance de travaux pratiques : soit une corde tendue entre deux points. Que se passe-t-il quand on l'écarte de sa position d'équilibre et qu'on la relâche ? Réponse ; elle se met à vibrer. Si les vibrations sont assez rapides, on perçoit un son. Plus la corde est courte, plus les sons sont aigus. D'autre part, les vibrations s'amortissent progressivement. Question : comment entretenir les vibrations ? Réponse : en frottant les cordes avec un archet.

Ce petit jeu de questions et réponses sous forme d'inventions a donné naissance aux *vièles*, instruments à manche et à cordes frottées. Dès l'apparition des vièles les plus primitives, les parties principales de tout instrument à cordes frottées sont présentes : une caisse de résonance avec une table (dessus) et un dos (dessous), un manche qui supporte les cordes. Le rôle des deux mains de l'instrumentiste est bien établi : les doigts de la main gauche se déplacent et appuient sur les cordes en modifiant leur longueur, permettant ainsi d'obtenir différentes hauteurs de sons ; la main droite manie l'archet.



Musée des Beaux-Arts de Troyes

***Un ensemble de violes de grande taille en 1630***
***Peinture anonyme (détail). Musée des Beaux-Arts, Troyes***

***Ensemble de violes de gambe de diverses tessitures, dirigé par Étienne Bergeret, maître de musique (viole alto, viole ténor, viole basse, viole soprane).***

On trouve les vièles dans les civilisations très anciennes, tant arabes qu'asiatiques, extrême-orientales ou africaines.

La caisse sonore peut être faite d'une demi-calebasse ou d'un polygone de bois dur, la table être de parchemin, de peau de lézard ou de peau de chat, les cordes être une, deux, trois, quatre et plus, les façons de tenir l'instrument peuvent varier à l'infini, le principe acoustique reste le même.

La vièle ou « vielle » apparaît en Europe au Moyen Âge, nettement marquée par ses origines orientales. Aucun instrument de l'époque ne subsiste, mais l'iconographie témoigne de la variété des formes qu'elle peut adopter. Un modèle plus ou moins définitif se fixe vers le XIII[e] siècle. C'est à cette époque également que la vièle se différencie nettement du *rebec*. La vièle possède une caisse de résonance légèrement ovoïde, le dos et la table sont à peine bombés, la table est percée de deux petites ouïes, le chevillier est plat, les cordes sont au nombre de trois, quatre, puis cinq. L'archet est une simple tige courbe tendue de crins de cheval. La vièle sert à l'accompagnement et à l'improvisation des ménestrels, soutient les récits, les chansons, éventuellement la danse. Le rebec, lui, possède une caisse de résonance en forme de poire, un dos légèrement galbé, un manche court, trois ou quatre cordes. Il était, semble-t-il, joué par les gens de « basse condition ».

Un cas particulier est celui de la *vielle à roue*, cordophone à manivelle et à clavier, où le rôle de l'archet est tenu par la roue. Au cours des siècles, elle passa tour à tour du répertoire savant à celui des mendiants. Depuis le XIX[e] siècle, elle n'est plus en usage que dans certains répertoires régionaux.

Parallèlement aux vièles à archet, les *violes* apparurent dans l'Europe de la Renaissance.

Il y a quelques années, ce chapitre n'aurait été qu'un rappel historique. Heureusement, le développement et l'approfondissement de l'interprétation du répertoire baroque ont remis au goût du jour ces instruments dont on peut voir des copies fidèles. Dans tous les concerts des ensembles spécialistes de la musique des XVII[e] et XVIII[e] siècles, des « Arts Florissants » aux « Musiciens du Louvre », on peut entendre par exemple des basses de viole, instruments qu'à première vue on rapproche des violoncelles pour leur taille et la façon dont on les tient. Mais leur dos est plat, leurs épaules tombantes, la tête du chevillier est sculptée d'une tête de femme ou d'animal ; des frettes, fines cordes entourant le manche, délimitent, comme sur la guitare, la place des notes, demi-ton par demi-ton ; l'archet se tient par-dessous, il n'y a pas de pique et la sonorité est subtilement différente de celle des violoncelles.

***Vièles, violes et violons se diversifient au cours des siècles***

Nous voici au cœur des difficultés : la séparation historique entre violes et *violons*.

Au Moyen Âge, le mot « viole » désigne tout instrument à cordes frottées. Ce n'est qu'au cours du XVI[e] siècle qu'apparaît un partage entre la famille des violes et celle des violons. La première se caractérise morphologiquement par un corps qui se rétrécit aux abords du manche, un dos plat, une table qui ne déborde pas sur les éclisses et est percée d'ouvertures en forme de C ou de flamme, un nombre de cordes variant de cinq à sept. Les différentes tailles des instruments permettent de couvrir plusieurs registres, du grave à l'aigu.

Le terme violon, quant à lui, désignait, à l'origine, toute une famille d'instruments. À la fin du XVI[e] siècle, elle comportait déjà les éléments qui seront notre violon, notre alto, notre violoncelle, notre contrebasse. C'est à partir du XVII[e] siècle que, la terminologie se fixant, le terme violon désigne le plus aigu des instruments de la famille.

Seule la disparition progressive des violes au profit des violons permit de clarifier la situation.

La facture du violon a assez peu évolué depuis cette époque[1] (Voir «Explorer » pp. 22-23.).

Bien que la forme en ait été, pour l'essentiel, fixée par une famille allemande (dès la deuxième moitié du XVI[e] siècle), les Tieffenbrucker, le terrain favori de la lutherie fut l'Italie. Les noms de Stradivarius, Amati, Guarnerius sont célèbres et

(1) Voir TDC n° 249 du 23-10-80 : « Fabrication d'un violon ».

●●●

leur intérêt dépasse celui de la valse des millions qu'ils suscitent lors des ventes aux enchères. Ils sont les témoins exemplaires de l'étroite liaison interprètes-fabricants-compositeurs, véritable moteur de l'histoire de la musique. Les échanges d'expérience entre ces partenaires furent certainement aussi déterminants que les secrets de fabrication du vernis des violons de Stradivarius.

Au XVII[e] siècle, le violon est donc un instrument reconnu et savamment utilisé. Les œuvres classiques, à partir de cette époque, en sont un témoignage éclatant. Ainsi, en 1666, Lully, dans le Ballet des Muses, dote Orphée, non plus d'une lyre, mais d'un violon. Ce compositeur joue d'ailleurs un rôle décisif dans la « prise de pouvoir » par les violons en organisant la « Bande des petits violons », chargée d'accompagner le souper et le coucher du Roi, les bals et déplacements de la cour. D'où le développement d'un répertoire principalement composé de suites de danses.

***L'histoire du violon va épouser celle des formes musicales***

Au cours du XVIII[e] siècle, l'histoire des formes classiques de la musique coïncide avec celle des œuvres pour le violon. La suite perd de plus en plus contact avec la danse, se transforme peu à peu en sonate. Elle s'adresse à deux violons et une basse, puis un violon et une basse. De son côté, le concerto permet aux compositeurs de mettre en valeur les qualités de technique et d'expressivité de l'instrument et de ses interprètes. Le violon est l'instrument soliste par excellence. Vivaldi, avec *l'Estro armonico*, les 24 concertos et les *Quatre saisons*, en fait la démonstration. Albinoni, Vitali, Locatelli, Geminiani, Tartini enrichissent le répertoire, étendent les possibilités de l'instrument, engagent au développement d'une technique toujours plus brillante, font œuvre de créateurs en même temps que de pédagogues.

# L'irrésistible ascension du violon

L'influence de l'école de violon italienne est directement sensible en Allemagne, avec les œuvres de Telemann et Haendel. Quant à Jean-Sébastien Bach, violoniste d'orchestre lors de son séjour à la Cour de Weimar, il compose des sonates, des partitas et des concertos qui témoignent de sa pratique de l'instrument. Il essaie de développer les possibilités polyphoniques du violon en écrivant des accords, des doubles cordes, bref, en essayant de faire sortir l'instrument du cadre strictement mélodique et ornemental.

Outre le clavecin, Mozart, lui aussi, pratique le violon. Son père, pédagogue et auteur d'une méthode, lui apprend beaucoup de l'écriture pour l'instrument et Mozart compose une trentaine de sonates, cinq concertos, des divertimenti, des sérénades. Haydn enrichit aussi considérablement le répertoire.

La France n'est pas moins prolifique avec François Couperin puis Jean-Marie Leclair, principal compositeur d'une école qui développe le rôle soliste du violon.

Le XIX[e] siècle voit l'apogée du violon-vedette, du violoniste-star. Niccolo Paganini incarne ce nouveau personnage de l'histoire de la musique. Soignant au besoin sa publicité par des bris de corde ou d'archet en plein concert, « accidents » surmontés avec brio, il apporte sa contribution à l'épanouissement du répertoire par une technique perfectionnée de la tenue de l'archet, permettant de nouveaux effets, grâce à une maîtrise du jeu « en harmoniques ».

Les compositeurs romantiques transfèrent sur le concerto l'ampleur qu'ils donnent à la symphonie. Ils ne multiplient plus les œuvres mais font de chacune un monument : on parle DU Concerto de Beethoven, DU Concerto de Mendelssohn, DU Concerto de Brahms... Le rôle de l'interprète acquiert une importance telle que les compositeurs écrivent en fonction de telle ou telle personnalité. Les sonates de Franck, de Fauré, le Concerto et le *Poème* de Chausson, la *Symphonie espagnole* de Lalo illustrent l'École française de la fin du XIX[e] siècle.

De dimensions légèrement supérieures à celles du violon, l'*alto* sonne une quinte au-dessous de lui. Le modèle, tel qu'on le connaît depuis le XVIII[e] siècle, est le seul rescapé de toute une série d'instruments de registres voisins, généralement un peu plus grands que l'alto, et qui n'ont pas réussi à se fixer définitivement. Ses premières apparitions en tant que soliste se situent vers 1700, mais le grand développement du répertoire pour violon lui fait ombrage. Altiste lui-même, Jean-Sébastien Bach confie toutefois à deux alti les magnifiques parties solistes du *Sixième concerto brandebourgeois*. À la fin du XVIII[e] siècle, sa place, souvent discrète mais permanente, est assurée dans tout le répertoire de musique de chambre, ainsi que dans des formes comme la symphonie concertante. Au XIX[e] siècle, il joue les héros avec *Harold en Italie* d'Hector Berlioz et *Don Quichotte* de Richard Strauss. Avec ces œuvres, il affirme son timbre totalement personnel, aussi individualisé que celui du violon ou du violoncelle.

***Alto, violoncelle, contrebasse : des hauteurs et des couleurs différentes***

Accordé une octave plus grave que l'alto, le *violoncelle* est d'une longueur qui rend nécessaire son appui au sol. Depuis le XIX[e] siècle, une pique assure sa stabilité. Il obéit aux mêmes modes de jeu, aux mêmes effets d'archet que le violon et l'alto, mais ses dimensions plus importantes, l'émission du son sur

## Un étonnant imitateur

**Il est courant que, dans l'histoire de la musique, des instruments s'imposent d'abord pour des vertus qui relèvent de l'anecdote, avant le temps de la vraie reconnaissance. Ici, le Père Mersenne célèbre les possibilités d'imitation du violon.**

Le violon a cela par-dessus les autres instruments qu'outre plusieurs chants des animaux, tant volatiles que terrestres, il imite et contrefait toutes sortes d'instruments comme les voix, les orgues, la vielle, la cornemuse, le fifre, etc. ; de sorte qu'il peut apporter la tristesse comme le fait le luth et animer comme la trompette, et que ceux qui le sçavent toucher en perfection peuvent représenter tout ce qui leur tombe dans l'imagination.

**M. Mersenne**
**in « Harmonie Universelle », 1636**

grave, il ne permet pas les mêmes effets brillants que ses voisins. La distance entre deux sons conjoints est très grande.

Longtemps condamnée à renforcer le violoncelle à l'octave inférieure, la contrebasse voit, grâce à l'apparition de virtuoses tels Dragonetti et Bottesini, son répertoire s'enrichir à la fin du XVIII[e] et au XIX[e] siècle : concertos de Ditters von Dittersdorf, Haydn, Stamitz, quintettes avec contrebasse de Boccherini, Schubert, Dvorak.

Cette mention de quintettes nous amène à aborder un nouveau domaine du répertoire pour cordes, celui des petits ensembles.

On ne s'étonnera pas de ce que le développement de la musique instrumentale ait incité les compositeurs à essayer toutes sortes de « combinaisons » : duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, octuors.

Le quatuor à cordes est une des grandes « institutions » de l'histoire de la musique. Sans doute faut-il

### *Le quatuor à cordes : un divin équilibre*

voir dans l'équilibre des hauteurs (deux parties graves, deux parties aiguës) et dans l'homogénéité des timbres (les instruments d'une même famille), l'attrait de cette formation instrumentale.

Excluant la contrebasse sans doute trop différente par son maniement et trop éloignée par sa tessiture, le quatuor à cordes se compose de deux violons, un alto et un violoncelle. Le fait que les grands interprètes de quatuors se réunissent de façon permanente et donnent un nom à leur formation, Quatuor Vegh, Quatuor Alban Berg, Quatuor Bernède, etc., montre bien que le quatuor constitue un corps unique, qu'il est un soliste fait de quatre membres. Du côté de l'écriture, l'évolution du quatuor à cordes dura plusieurs siècles, de la simple transcription de parties vocales pour quatre instruments à cordes, en passant par des œuvres pouvant aussi bien être jouées par quatre

## Les cordes ossature de l'orchestre symphonique

solistes. L'étape ultime de l'évolution est l'adoption définitive de la formule des quatre solistes, alliée à une écriture instrumentale très travaillée, lieu de recherches formelles aussi riche que la sonate, la symphonie ou l'opéra. Ainsi en est-il des quatuors de Mozart et de ceux de Haydn. Dans ses derniers quatuors, Beethoven fait littéralement éclater la rigidité des formes et annonce le vingtième siècle. La plupart des compositeurs romantiques donnent le meilleur d'eux-mêmes dans les quatuors et, en France, les musiciens de la fin du XIX[e] siècle, tels César Franck ou Gabriel Fauré, donnent un élan à cette forme qui ne cessera d'être en faveur jusqu'à nos jours.

Il est temps à présent d'envisager les cordes pour leur présence globale, en tant que famille orchestrale.

Le mérite de la constitution de l'orchestre classique n'appartient certes pas à un seul pays ni à un seul musicien et, depuis les ensembles orchestraux très hétérogènes de la Renaissance, l'Italie autant que l'Allemagne a contribué à une évolution vers plus de rigueur. Mais c'est un violoniste de formation, Jean-Baptiste Lully, qui a établi certains principes de base de constitution de l'orchestre classique. De vingt à trente musiciens, il a pour base les cordes, auxquelles viennent s'adjoindre quelques instruments à vent et des timbales. Un siècle plus tard, un orchestre comportait 43 cordes sur 56 instruments. Aujourd'hui, le fonctionnement régulier d'un grand orchestre nécessite la présence d'environ 110 instruments dont à peu près 70 cordes. On voit que, proportionnellement, les cordes ont cédé du terrain. L'histoire de l'orchestration depuis la seconde partie du XIX[e] siècle se caractérise par la multiplication des cuivres, la diversification des percussions. Mais les cordes demeurent, y compris dans les productions les plus récentes, l'ossature du grand orchestre symphonique.

Si nous nous sommes arrêtés à l'orée du vingtième siècle, tant en ce qui concerne l'histoire individuelle des cordes que celle des ensembles, c'est parce que les transformations ont été profondes et parce que notre époque mérite qu'on s'y arrête plus particulièrement.

La diversité des mouvements et des personnalités est telle que, pour aborder ce siècle, une approche à partir de différents pays est nécessaire.

En France, les quatuors de Debussy et de Ravel, très souvent jumelés dans la production discographique, sont d'admirables reflets de

## Modes de jeu et tenue de l'archet

**Legato :** passage exécuté sans interruption du son entre les notes, sur un même coup d'archet.

**Martellato :** l'instrumentiste détache énergiquement chaque son par une attaque forte et un arrêt brusque de l'archet. Se note par le signe ∧ placé au-dessus ou au-dessous de la note.

**Pizzicato :** sans utiliser l'archet, l'instrumentiste pince les cordes avec un ou deux doigts de la main droite. S'indique par l'abréviation *pizz.*

**Sautillé :** coup d'archet exécuté très rapidement sur une partie réduite du milieu de l'archet qui rebondit légèrement sur la corde. S'indique par des points placés au-dessus des notes.

**Staccato :** l'instrumentiste doit franchement séparer les sons en arrêtant nettement l'archet entre chaque note, mais sans quitter la corde. S'indique aussi par des points placés au-dessus des notes.

**Spiccato :** l'instrumentiste enlève et pose l'archet sur la corde entre chaque note. S'indique aussi par des points placés au-dessus des notes.

**Vibrato :** l'instrumentiste, par un tremblement léger de la main gauche, fait imperceptiblement osciller la hauteur du son à des fins expressives.

**Double corde :** l'instrumentiste joue deux ou plusieurs notes simultanément en passant l'archet sur plusieurs cordes.

**Harmonique :** son d'un timbre très particulier, un peu voilé, qu'on obtient en effleurant la corde à un endroit précis qui correspond, non plus au son fondamental mais à une « harmonique », plus aiguë, dont les vibrations sont un multiple du fondamental.

**Tiré :** mouvement descendant de l'archet, du talon vers la pointe. Il est noté ⌐

**Poussé :** mouvement ascendant de l'archet, de la pointe vers le talon. Il est noté ∨

**Col legno :** avec le bois, c'est-à-dire, un utilisant la baguette au lieu de la mèche de l'archet.

**Colla punta d'arco :** avec la pointe de l'archet.

**Con sordini :** avec la sourdine. On place une sorte de petit peigne de bois, d'ivoire ou de métal, sur le chevalet. Les sons s'en trouvent assourdis, voilés, mystérieux.

**Sul ponticello :** en jouant le plus près possible du chevalet.

Philippe Coqueux

***Répétition au Nouvel orchestre philharmonique de Radio France, sous la direction de Marek Janowski, janvier 1986***

***Au XX^e^ siècle, un orchestre symphonique regroupe 110 instruments, dont environ 70 cordes placées aux premiers rangs. Leur nombre varie en fonction de l'œuvre jouée. Ainsi extrêmement sollicitées, elles constituent l'ossature même d'une telle formation.***

la parenté et des différences entre ces deux génies de la musique. Debussy met l'alto à l'honneur dans sa Sonate pour flûte, alto et harpe. Ravel confirme son goût pour les cordes avec la Sonate pour violon et piano, celle pour violon et violoncelle et le Trio pour piano, violon et violoncelle, œuvres pleines de finesses et de surprises. Plus près de nous, *Tout un monde lointain* d'Henry Dutilleux est déjà une référence du XX^e^ siècle dans le domaine du concerto pour violoncelle et orchestre.

En Allemagne, Hindemith, altiste de formation, privilégie considérablement son instrument et les cordes en général dans sa production de compositeur.

Stravinsky et Prokofiev complètent, avec leurs concertos pour violon, le répertoire des grands solistes.

Les musiciens de l'École de Vienne, trouvent, avec les instruments à cordes, un terrain privilégié non seulement de recherche mais aussi d'expressivité : *Nuit transfigurée* de Schönberg, *Quatuor, Suite Lyrique* et concerto : *À la mémoire d'un Ange* d'Alban Berg, *Bagatelles* de Webern.

Avec Bartok, les cordes jouissent d'un traitement comparable en densité et en profondeur d'élaboration à l'œuvre de Bach, en ce qui concerne les sonates pour violon, à celle de Beethoven pour les quatuors.

À noter encore l'attention toute particulière portée aux instruments à cordes par Britten, en Angleterre, Chostakovitch, en URSS, Lutoslawski, en Pologne.

Déjà les œuvres de Berg innovaient considérablement dans la variété des attaques, des nuances, des modes de jeu. Certains compositeurs de notre temps ont été plus loin encore, demandant par exemple aux instrumentistes à cordes de jouer en quarts de ton. Ces intervalles inhabituels dans la musique occidentale sont relativement faciles à obtenir sur les cordes où l'instrumentiste peut jouer librement sur la hauteur des sons. Dans le jeu collectif, un compositeur comme Ligeti a beaucoup travaillé sur la texture sonore (*Ramifications*) alors que Xenakis s'est intéressé aux effets d'irruption, de précipitation, de disparition des sons ; ainsi, dans *Pithoprakta* pour 24 violons, 8 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses, 2 trombones et des percussions, il confie aux cordes des nuées de *pizzicati*, des arches de sons glissés.

***Le XX^e^ siècle varie les modes de jeu à l'infini***

La musique électro-acoustique a, bien sûr, emprunté aux cordes leurs sonorités pour mieux les travailler, les transformer, les métamorphoser. Et certains compositeurs, comme Bernard Parmegiani avec *Violostries*, ont proposé le dialogue entre la bande enregistrée et le musicien jouant en direct.

Durant tous ces siècles où le répertoire savant s'est développé, les cordes ont gardé un contact avec la musique populaire grâce au violon. Dans les campagnes françaises, c'est lui qui, souvent, menait la danse et les cortèges de mariage, sous les doigts du violoneux. Dans les pays d'Europe Centrale, la tradition est encore vivace. Sans parler de la tradition tzigane, complexe dans ses origines et ses expressions, et qui mériterait une étude à elle seule. L'étendue et la variété de la musique irlandaise pour violon *fiddle* ne sont pas moindres. La « mode » folk des années 1970 l'a fait connaître hors des frontières.

Quand les Européens, et surtout les Britanniques, émigrèrent en Amérique, ils introduisirent cet instrument facile à emporter : le violon. C'est ainsi qu'après une longue histoire, on peut retrouver le violon en compagnie de la guitare et du banjo dans les années 1920. Aux frontières du Texas et du Mexique, c'est le violon qui mène le bal. Mais dans l'histoire du jazz, il est vite supplanté par d'autres instruments et l'exemple d'un Stéphane Grappelli est un cas à part. Sa réputation est née, à juste titre, de son extraordinaire aptitude à improviser avec le guitariste Django Reinhardt. Autres phénomènes isolés : Jean-Luc Ponty, à l'ère électrique, Didier Lockwood, à l'ère électronique.

De tous les instruments à cordes, c'est la contrebasse seule qui a su prendre une place incontestée et incontestable dans le jazz, se faisant l'inséparable compagne de jeu de la plupart des formations. Charlie Mingus, Percy Heath en furent les plus brillants représentants des années 1950-1960. Aujourd'hui, Jean-François Jenny-Clark va plus avant dans l'invention, effectuant de riches allers-retours entre musique contemporaine et jazz.

La musique d'aujourd'hui voit donc coexister, outre une infinie variété de répertoires, des instruments utilisant des techniques de pointe et d'autres, comme les cordes, qui font appel à un savoir-faire, à un savoir-jouer qui se perd dans la nuit des temps. ■

ANALYSER

# *Une partition pour quatuor à cordes*

## *Quatuor de Claude Debussy*

Le *Quatuor* de Claude Debussy (1862-1918), créé en 1893, bénéficie de très nombreux enregistrements d'excellente qualité. En se limitant à ce court extrait, on pourra passer de l'analyse visuelle à la perception auditive et vice versa, jusqu'à une complète familiarité.

Philippe Coqueux

***Le Quatuor Alban Berg***

***Le quatuor à cordes réunit deux violons, un alto et un violoncelle. Le Quatuor Alban Berg est un des meilleurs ensembles au service d'un répertoire noble et particulièrement exigeant.***

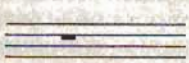
### *À chacun sa portée*

Un quatuor à cordes comporte un premier violon, un second violon, un alto, un violoncelle. Chaque instrument est écrit sur une portée. Les quatre portées sont superposées, l'instrument le plus grave étant noté sur la portée du bas.

### *Les mesures*

Les barres verticales traversent les quatre portées délimitant les mesures.

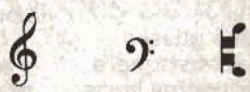
La pause indique qu'il n'y a rien à jouer.



Dans le premier système, les instruments se font donc entendre dans l'ordre : violon 2, violoncelle, alto et violon 1.

### *Pas tous la même clé*

Les instruments ne sont pas tous notés dans la même clé



Les différentes clés fixent le nom des notes sur la portée :

### *Quatre systèmes dans cet extrait*

La réunion de quatre portées s'appelle un système. Le début de ce système indique :

— quelles notes seront altérées

— la mesure

— et prévient les musiciens qu'ils doivent mettre la sourdine.

Il y a quatre systèmes dans cette page.

### *Quelques remarques*

• Le violoncelle joue d'abord en *pizz*, puis *arco*.

• Tous les instruments jouent avec la sourdine et les nuances sont subtiles (*piano* dans l'ensemble, avec de légers *crescendo* ou *decrescendo*).

• Le violon 2 et l'alto jouent le même motif :

• À partir de ce motif, la mélodie

est exposée par le violon et reprise plus loin par le violoncelle.

C'est le début du 3e mouvement de ce quatuor qui en comporte quatre.

mouvement du métronome

# III

**Andantino, doucement expressif** 80 = ♪

Éditions Durand, 1893

VOIR

# COUP DE PINCEAU SUR LES CORDES

Placés entre les mains de leurs interprètes ou disposés selon les exigences de la nature morte, les instruments à cordes et leurs archets traversent l'histoire de la peinture. Arrêtons-nous sur quelques œuvres, du XVI[e] siècle à nos jours.

***« Mozart ». Georges Rohner (né en 1913) Collection de l'artiste, Paris***

***Les « cordes » sont à l'origine de nombreuses toiles de Rohner. Il a intitulé « Concerto » une tapisserie pour la Manufacture des Gobelins qui regroupe des instruments de musique de toutes familles et de toutes époques.***

Lauros/Giraudon © ADAGP

# *Des instruments qui parlent à l'âme*

Symboles de l'inspiration littéraire ou traduction de sentiments plus mystiques, les cordes expriment ici l'élévation des sentiments.

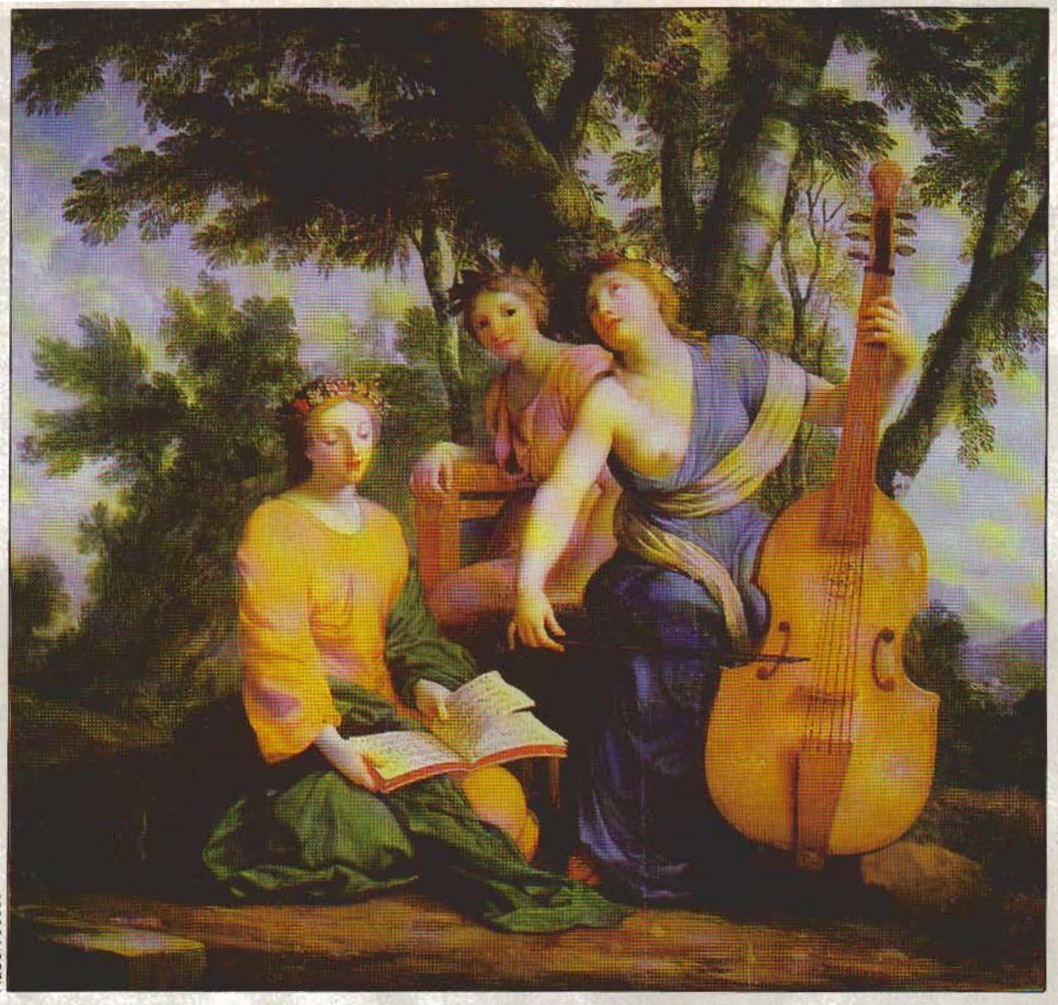
Giraudon

***La fontaine de Vie (détail). École de Hubert et Jean Van Eyck, début XVI^e siècle (?). Musée du Prado, Madrid***

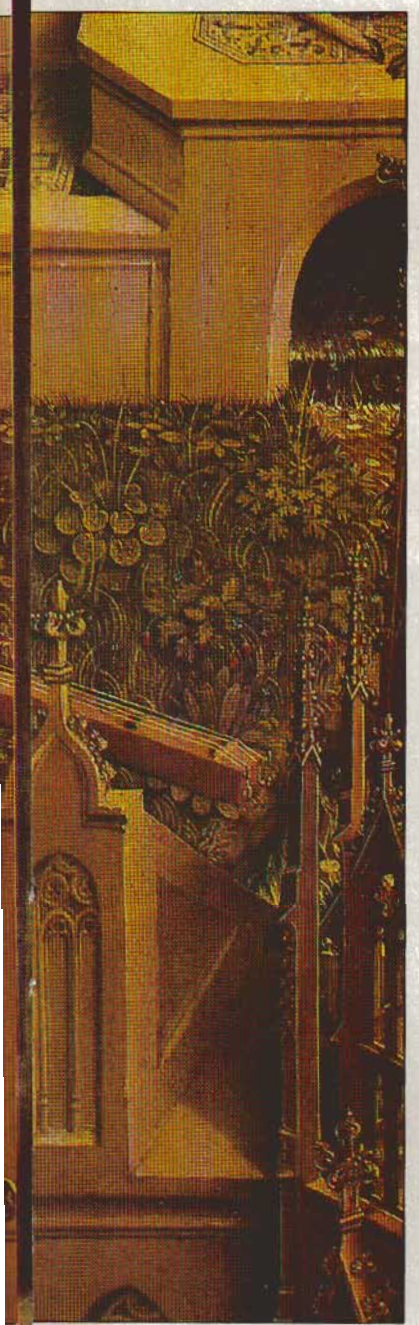
***Une vièle, un orgue portatif et une trompette marine composent cet ensemble. La beauté de leur ligne et les sons produits charment ces trois créatures séraphiques.***

***« Les trois muses, Melpomène, Erato, Polymnie »***
***Eustache Le Sueur (1617-1655)***
***Musée du Louvre, Paris***

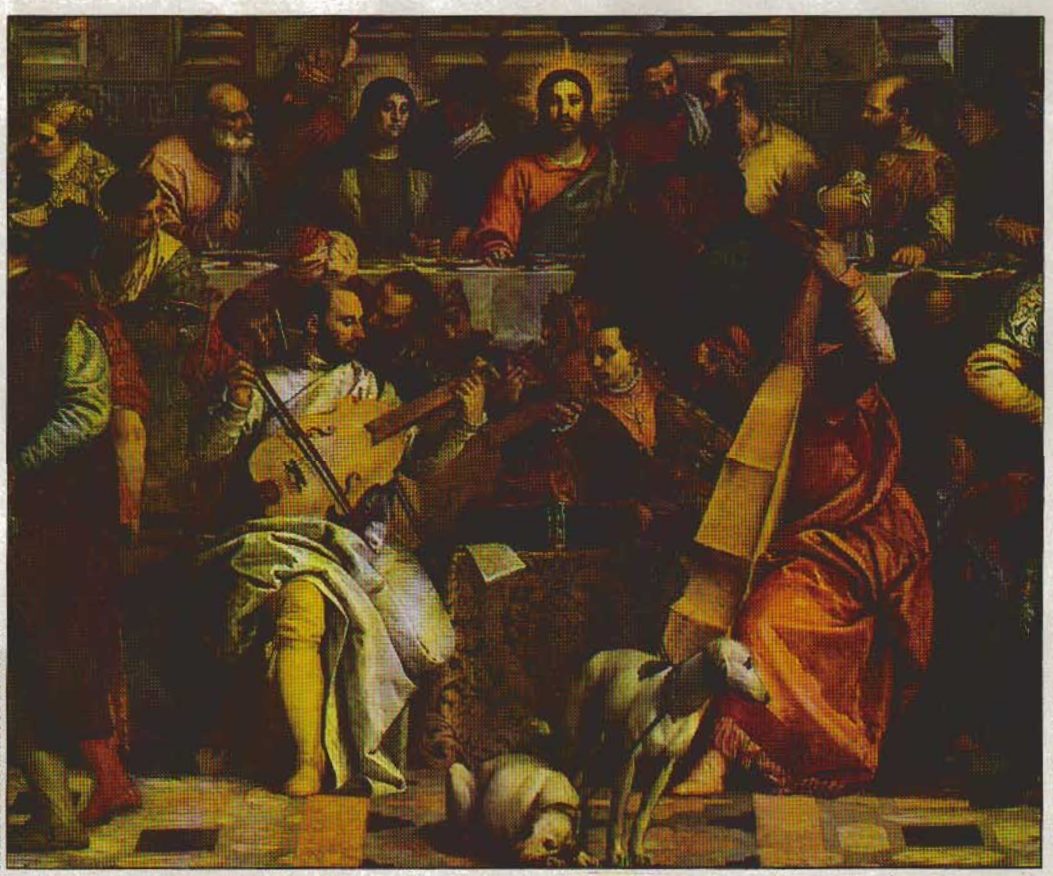
***Les instruments à cordes sont les attributs donnés par le peintre à ces muses de la tragédie, de la poésie amoureuse et de la poésie lyrique.***



Hubert Josse



Réunion des musées nationaux



***« Les Noces de Cana » (détail-1563). Véronèse (1528-1588).***
***Musée du Louvre, Paris.***

***Deux violes de gambe ténor, une viole de bras, et une contrebasse de viole de gambe participent à l'atmosphère de fête que la présence du Christ teinte de spiritualité.***

# *La musique au quotidien*

Entre le répertoire savant et la musique populaire ou folklorique, les cordes prennent place dans la vie privée, généralement sur le mode de la convivialité.

Hubert Josse

***« Allègre compagnie »***
***Judith Leyster (1609-1660)***
***Musée du Louvre, Paris***

***L'instrument participe à cette scène joviale. La musique est présente et le verre n'est pas loin !***

Hubert Josse

Nimatallah/Artephot

***« Nature morte aux instruments de musique », 1623***
***Peter Claesz (1597-1661). Musée du Louvre, Paris***

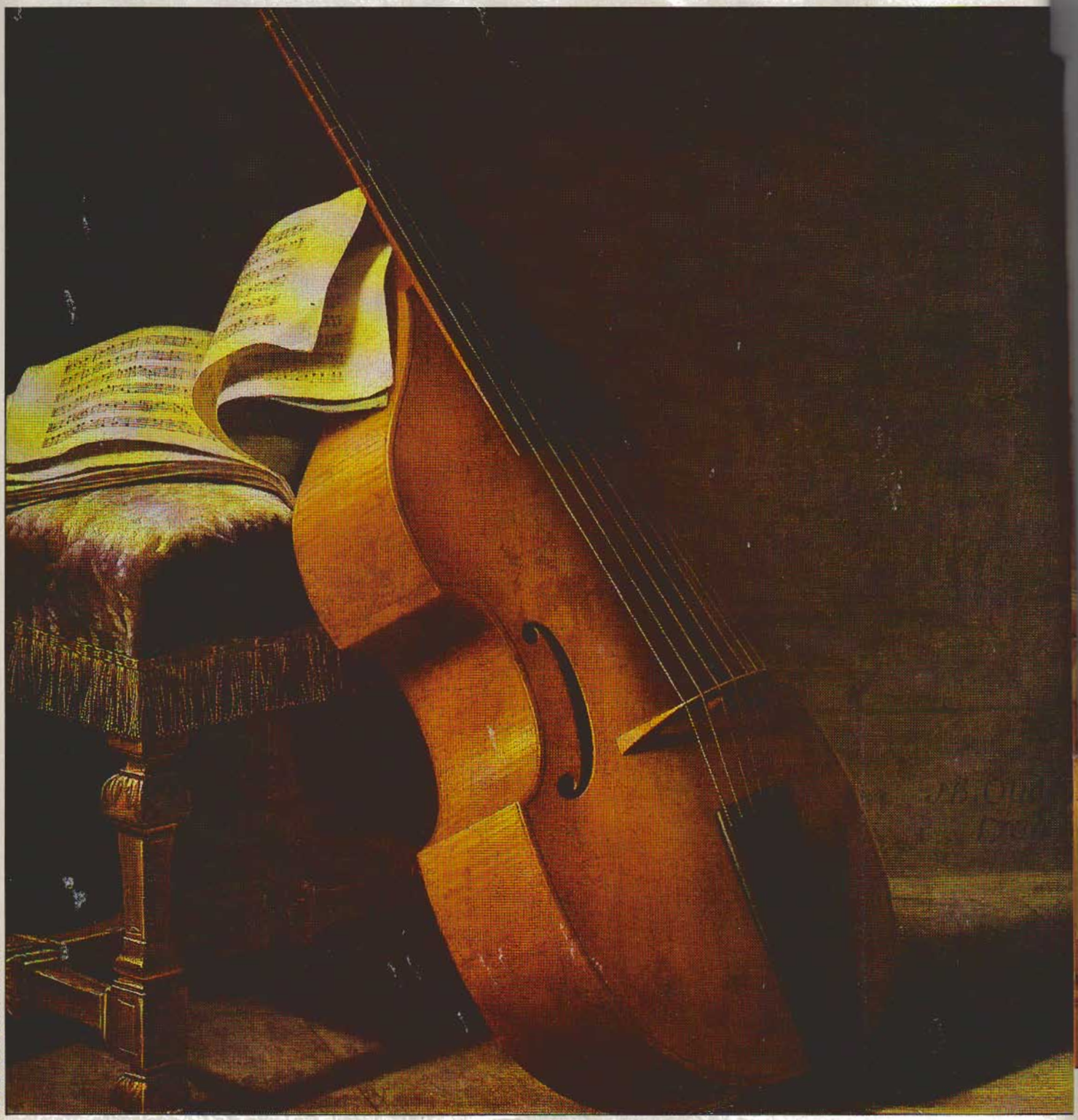
***Une basse de violon à cinq cordes, un petit luth soprane, un violon et une flûte à bec participent au « festin » !***

***« Le Concert ». Pietro Longhi (1702-1785). Galerie de l'Académie, Venise***

***Le sérieux avec lequel les musiciens se penchent sur la partition contraste avec la toile de Judith Leyster. Ce tableau présente une des scènes de la vie vénitienne que Longhi a souvent peinte.***

# *Des accords qui résonnent au plus profond de soi*

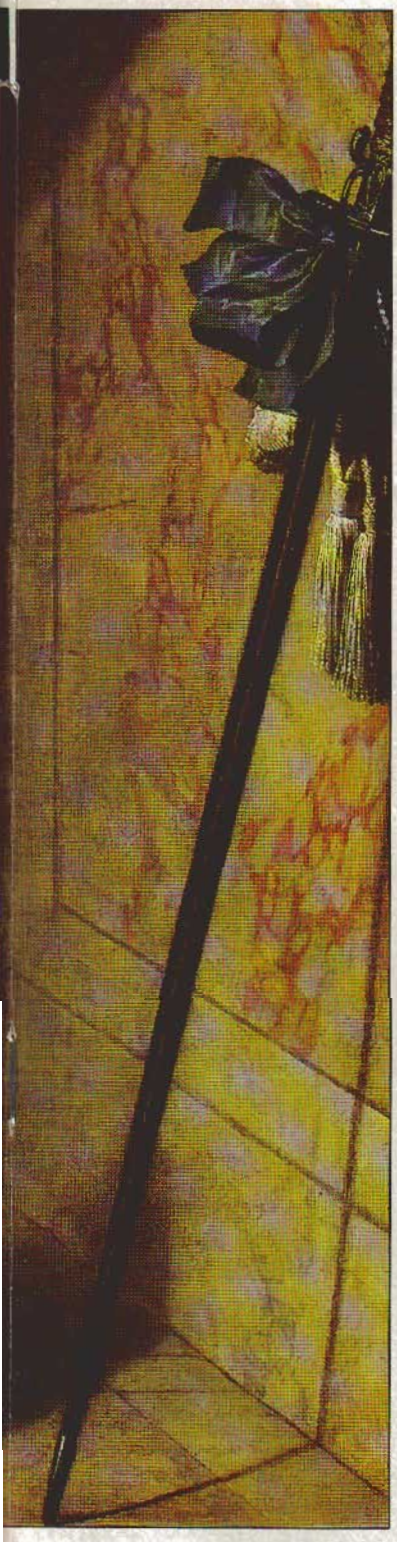
La voix grave et vibrante du violoncelle, et de la basse de viole, provoque une émotion particulière et étrange.



Réunion des Musées Nationaux

***« Basse, cahier de musique et épée », 1693. J. (?) Boyer. Musée du Louvre, Paris***

***Cette nature morte est l'une des très nombreuses toiles de l'époque consacrées à la basse de viole.***

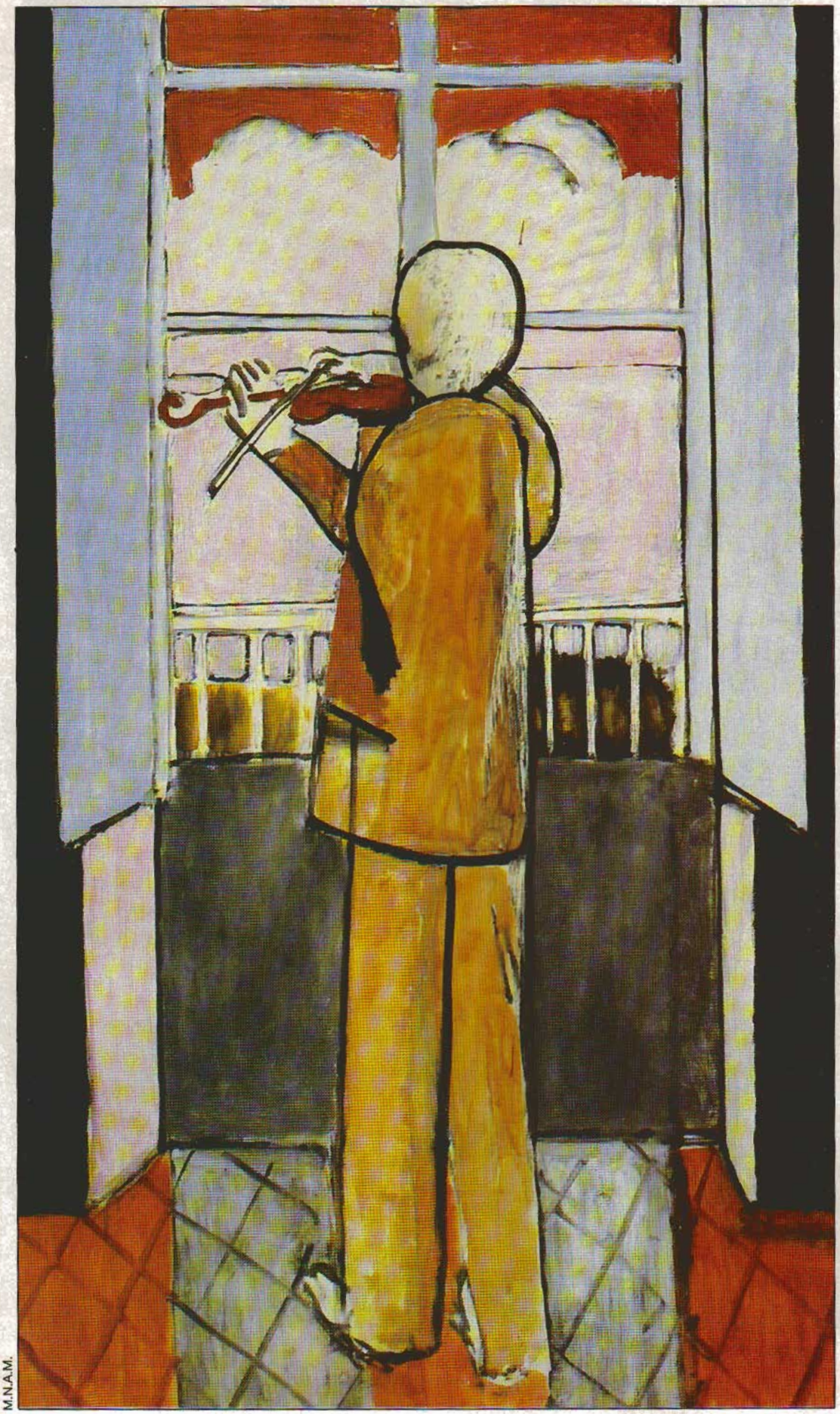


Réunion des Musées Nationaux

***« Portrait d'Alexandre Batta »***
***Ernest Meissonnier (1815-1891). Versailles***

***Ce violoncelliste et compositeur est né en Hollande en 1816 et mort à Versailles en 1902. Installé à Paris dès 1835, il fit de nombreuses tournées de concerts en France, Allemagne, Russie...***

# *Une solitude enchantée*



M.N.A.M.

***« Le violoniste à la fenêtre » Henri Matisse (1869-1954) Musée National d'Art Moderne, Paris***

***Cet instrumentiste, parce qu'il est vu de dos, atteste toute la vitalité persistante du violon soliste en tant qu'objet de la composition musicale.***

EXPLORER

# Deux géants sur la corde raide

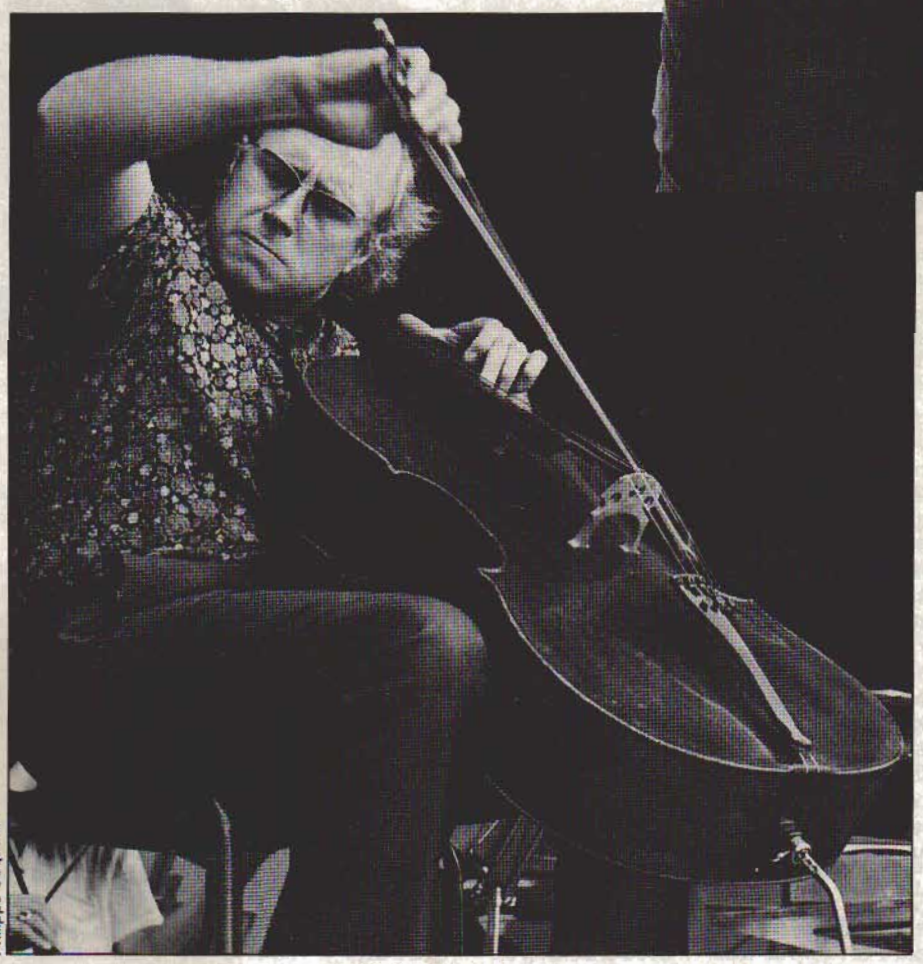
Les solistes ont toujours exercé une grande fascination sur le public. À présent, le disque, la radio ou la télévision les rendent plus proches mais la découverte en concert reste une aventure irremplaçable.

Philippe Coqueux

## ISAAC STERN

***(Né en 1920 en Russie ; naturalisé américain).***

***Sans doute le plus grand violoniste qu'on puisse entendre aujourd'hui, le son le plus pur, l'intelligence de la partition la plus vive qui soient. Sa discographie est énorme et chaque enregistrement constitue une référence. Il a fondé, avec Eugène Istomin et Léonard Rose, un trio pour défendre le répertoire romantique.***



Philippe Coqueux

## MSTISLAV ROSTROPOVITCH

***(Né en 1927 en Russie ; émigré à l'Ouest en 1974).***

***Il joue avec ferveur le grand répertoire pour violoncelle du passé et son enthousiasme communicatif a poussé des compositeurs de notre temps, comme Dutilleux et Lutoslawski, à écrire pour lui. Il est aussi chef d'orchestre. Comme compositeur, on lui doit entre autres deux concertos pour piano (1944, 1946), un quatuor à cordes et de la musique de chambre.***

# À vos « pièces », les violons

Scies, rabots, gouges, ratissoires, traçoirs, limes, râpes... tout ce qu'il faut au maître luthier pour créer violons, violoncelles ou altos, avec des traditions de fabrication transmises dans le plus grand secret, depuis des décennies. De longues heures d'attention, une quantité de gestes naturels, le silence de l'établi pour seule musique, les yeux fixés sur le bois, les outils qui vont, viennent, le luthier travaille, façonne. Il faut plus de 70 pièces pour créer un violon aujourd'hui, chacune façonnée et collée à la main, pour former, du point de vue acoustique, le plus complexe, le plus sensible, le plus « vivant » de tous les instruments de musique.

## PLUS DE 70 PIÈCES

— La *caisse de résonance* est formée des pièces suivantes :

• *La table supérieure* (dite d'harmonie) dont l'épaisseur moyenne est de 2,5 mm ; elle est en sapin (bois léger à fibres droites et régulières, et qui « vibre ») et voûtée (pour résister à la pression exercée par les cordes — qui est de l'ordre de 12 kg) ; elle est également percée de deux ouïes en forme de f (dont l'emplacement et le tracé — très importants pour la sonorité — sont déterminés avec soin) = 1 ou 2 pièces.

• *La table inférieure* (ou fond) : elle est en érable (bois plus dense et plus résistant) et voûtée (pour la même raison que la table supérieure) = 1 ou 2 pièces.

• *Les éclisses*, qui constituent les côtés et relient les deux tables : elles sont en érable et courbées = 6 pièces.

• *Les contre-éclisses*, qui renforcent les éclisses à l'intérieur : elles sont en sapin = 12 pièces.

• *Les tasseaux*, qui renforcent les éclisses aux deux extrémités : ils sont en sapin = 2 pièces.

• *L'âme*, petite baguette cylindrique en sapin qui relie les deux tables, permettant à la table supérieure de résister à la pression du pied droit du chevalet = 1 pièce.

• *La barre* d'harmonie, verge de sapin collée parallèlement aux cordes sous la table supérieure, qu'elle rend plus rigide et qu'elle aide à supporter la pression du pied gauche du chevalet = 1 pièce.

• *Les filets*, en bois divers et qui ont la double fonction de protection des tables et d'ornement = 24 pièces (ou plus).

— Les autres pièces de l'instrument sont :

• *Le manche :* il est en érable, et s'appuie sur le tasseau supérieur de la caisse = 1 pièce.

• *La touche :* elle est en ébène noir, et collée sur le manche = 1 pièce.

• *Le chevillier :* il est évidé (avec une volute), et supporte quatre *chevilles* d'ébène noir servant à l'accord = 4 pièces (ou plus).

• *Le sillet :* il est en ébène noir, et sert à l'appui des cordes entre le manche et les chevilles = 1 pièce.

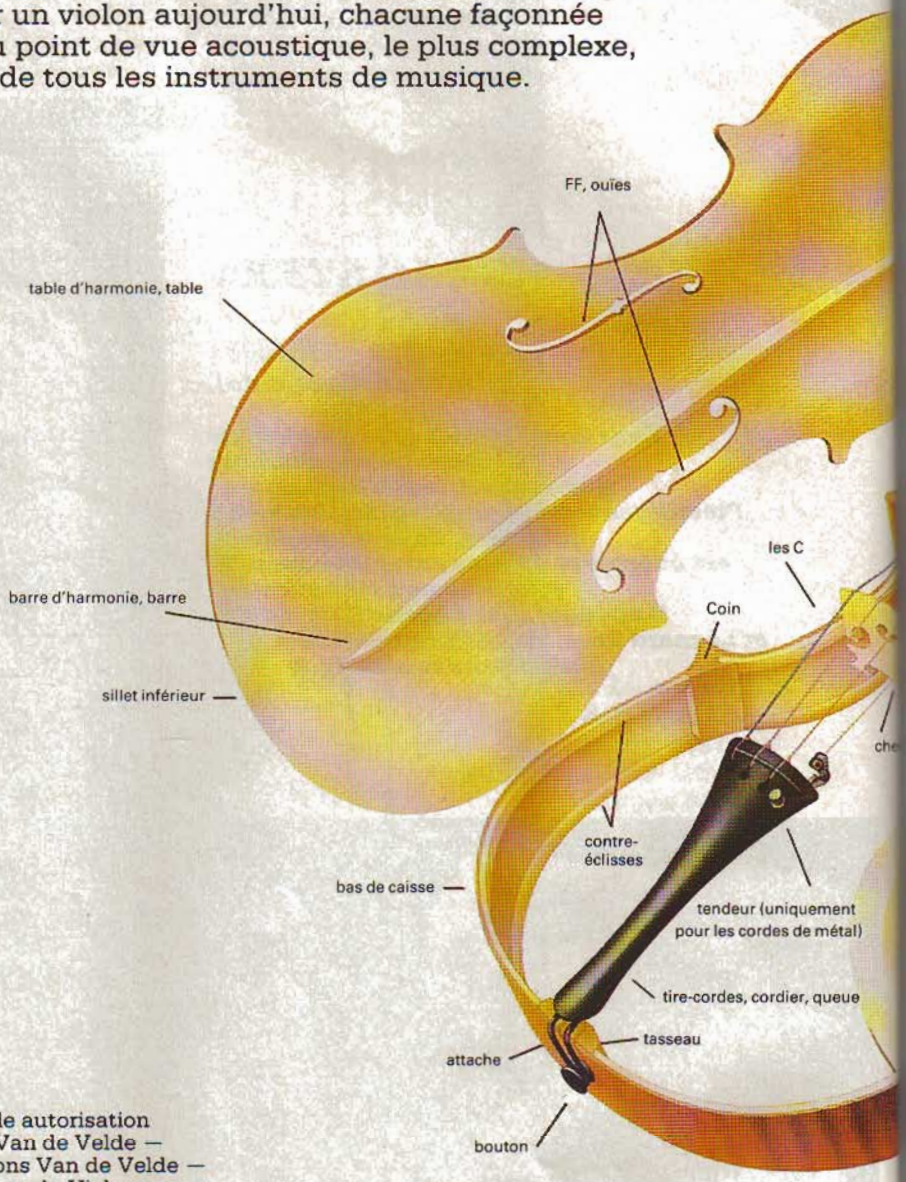
• *Le chevalet :* il est en érable (ou en hêtre) découpé — placé au centre de la table d'harmonie, et supportant les cordes ; il communique les vibrations de celles-ci à la table supérieure = 1 pièce.

• *Le cordier* (ou tire-cordes) : dans la partie inférieure de la table supérieure, il sert à la fixation des cordes ; il est en ébène noir = 2 pièces.

• *Le bouton*, en ébène noir, et une *attache*, en corde de boyau — qui servent à fixer le cordier à la base de l'instrument = 2 pièces.

• *Les cordes* enfin : les cordes de *sol* et de *ré* sont en boyau de mouton ou en métal filé ; les cordes de *la* et de *mi* en boyau — celle de *mi* (chanterelle) parfois en acier = 4 pièces.

On ajoutera la *mentonnière* (pour l'appui du menton) en buis et palissandre, et l'on notera que plusieurs couches de vernis protègent les parties visibles de l'instrument ;




Avec l'aimable autorisation des éditions Van de Velde — © 1984 éditions Van de Velde — « Le Grand livre du Violon »

## *Un violon sur le tas !*

***Une caisse de résonance, un manche, des cordes tendues... Le principe est le même, qu'il s'agisse de cet instrument fait avec des matériaux de récupération ou d'un prestigieux Stradivarius !***

Roland Michaud/Rapho

elles assurent également un vieillissement des bois favorable à la qualité du son. L'*archet*, quant à lui, est composé d'une baguette en bois de Pernambouc et d'une mèche en crins de cheval ; celle-ci est enduite de colophane.

**Françoise-Renée TRANCHEFORT**
**« Les Instruments de musique dans le monde »**
**(Le Seuil, 1980)**

Dessin de Otto Erdesz, 1987

The repairman.

## *La main du maître*

Manier un violon et en jouer, c'est se livrer aux gestes de la caresse et de l'évocation, en tirer un son qui attend la main du maître. Il est enjôleur et fascinant, passif si l'on veut, mais prêt à réagir au moindre attouchement. Un beau violon contient cet infini potentiel de ressources — de son, de souplesse, de couleur, d'intonation, de hauteur et de volume des sons — qui s'offre à la musique et au musicien (...).

Dans sa main droite, [le maître] doit développer un sens affiné de l'archet, de son poids et de sa résistance, de la qualité du son que suscite chaque type de mouvement, selon que l'archet flotte ou exerce sa pesée et sa pression, qu'il est tenu lâchement ou fortement serré, et qu'à l'intérieur de l'espace étroit qui lui est réservé il s'éloigne ou se rapproche du chevalet ou de la touche... Ce pouvoir qui lui est donné de dominer les sphères de l'espace vient du triomphe de la subtilité et de la nuance. La force de l'interprétation d'un violoniste, son attaque, son mordant, découlent en premier lieu de sa délicatesse de sensation. S'il commence à savoir distinguer la millionième partie d'un grain plutôt que d'une once, d'une once plutôt que d'une livre, il est en passe de devenir violoniste.

**Yehudi MENUHIN in Dominic GILL**
**« Le Grand livre du Violon »**
**(Van de Velde, 1984)**

# L'hommage des poètes

Les poètes sont les écrivains les plus proches des musiciens, puisque, comme eux, ils travaillent sur les sonorités et les rythmes. Rien d'étonnant donc à ce qu'ils rendent hommage aux instruments !

## L'archet

***Inventeur génial tant dans le domaine technique que dans celui de l'écriture, Charles Cros est un grand poète, reconnu par ses pairs. Verlaine qualifiait ses poèmes de « bijoux tour à tour délicats, barbares, bizarres, riches et simples ». Édouard Manet n'hésita pas à illustrer les alexandrins du long poème « Le Fleuve » (1874), célébrés d'ailleurs après 1920 par les surréalistes. Ici, Charles Cros chante la beauté de l'archet.***

Elle avait de beaux cheveux blonds
Comme une moisson d'août, si longs
Qu'ils lui tombaient jusqu'aux talons.

Elle avait une voix étrange,
Musicale, de fée ou d'ange,
Des yeux verts sous leur noire frange.

... L'amour la prit si fort au cœur,
Que, pour un sourire moqueur,
Il lui vint un mal de langueur.

Et dans ses dernières caresses :
« Fais un archet avec mes tresses,
Pour charmer tes autres maîtresses. »

Puis, dans un long baiser nerveux,
Elle mourut. Suivant ses vœux,
Il fit l'archet de ses cheveux.

Comme un aveugle qui marmonne,
Sur un violon de Crémone
Il jouait, demandant l'aumône.

Tous avaient d'enivrants frissons
A l'écouter. Car dans ces sons
Vivaient la morte et ses chansons.

Un roi, charmé, fit sa fortune.
Lui, sut plaire à la reine brune
Et l'enlever au clair de lune.

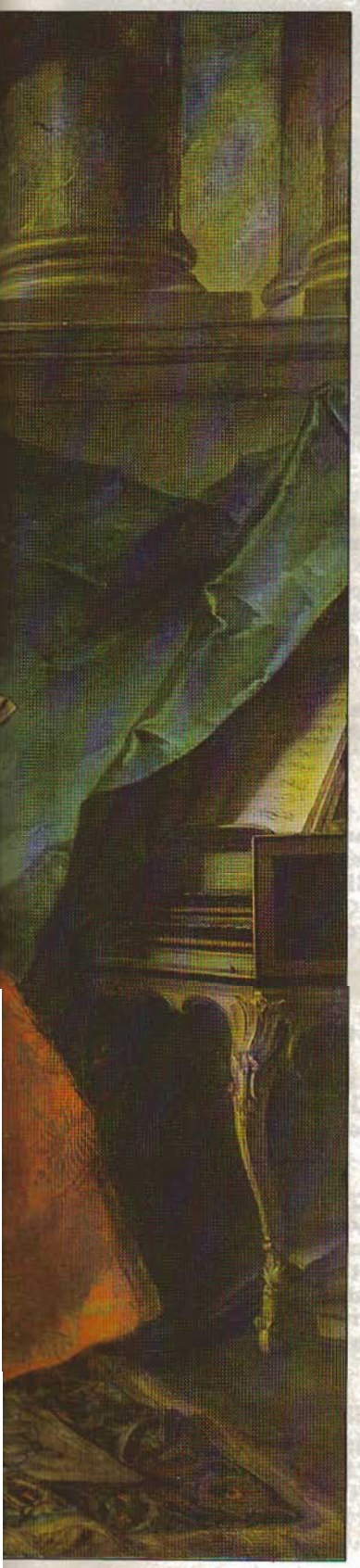
Mais chaque fois qu'il y touchait
Pour plaire à la reine, l'archet
Tristement lui reprochait.

Au son du funèbre langage,
Ils moururent à mi-voyage.
Et la morte reprit son gage.

Elle reprit ses cheveux, blonds
Comme une moisson d'août, si longs
Qu'ils lui tombaient jusqu'aux talons.

**Charles CROS (1842-1888)**
**« La Musique en poésies »**
**(Gallimard, 1984)**

Hubert Josse



R. Guillemot - CDA/Edimedia

***« Pochette »***
***Époque de Louis XIV***
***Victoria and***
***Albert Museum, Londres***

***Petit instrument qui servait au maître à danser, pour rythmer le pas de ses élèves.***

## Soudain un violon...

***Ce poète allemand est l'auteur de deux fascicules intitulés « Phantasus » (1898-1925) où l'on trouve d'ingénieux agencements typographiques au service d'un art libre qui refuse l'académisme de la rime.***

Dans un jardin sous de vieux arbres
assis
au sombre banc de mousse, la main dans la main
pleins de pensées et de silence.
A deux
nous attendons
la nuit de printemps.

Encore
aucune étoile...
les
buissons se gorgent d'ombre.

Soudain
d'une fenêtre,
légers,
filés, enflant leur onde,
purs et profonds, grâce perlée,
essor qui se débat,
désir qui fuse, joie qui chante,
eau mouvante, flamme qui monte,
or qui palpite,
douceur, lumière, moelleux d'argent :
les sons fondants
d'un violon.

**Arno HOLZ (1863-1929)**
**Ibid.**

***Madame Henriette***
***Tableau***
***de Jean-Marc Nattier***
***(1685-1766)***
***Versailles***

***La fille du roi Louis XV joue de la viole de gambe, posée délicatement sur le sol et retenue par ses genoux.***

## La viole de gambe

***« La viole de gambe » est l'un des poèmes en prose de « Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt ». Cet ensemble poétique, hanté par un certain fantastique médiéval, a inspiré trois pièces pour piano de Maurice Ravel.***

Le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole bourdonnante qu'elle lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzis et de roulades, comme si elle eut au ventre une indigestion de comédie italienne.

C'était d'abord la duègne Barbara qui grondait cet imbécile de Pierrot d'avoir, le maladroit, laissé tomber la boîte à perruques de Monsieur Cassandre et répandu toute la poudre sur le plancher.

Et Monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée.

Mais bientôt, au clair de lune, Arlequin, dont la chandelle était morte, suppliait son ami Pierrot de tirer les verrous pour la lui rallumer si bien que le traître enlevait la jeune fille avec la cassette du vieux.

« Au Diable, Job Hans le luthier qui m'a vendu cette corde ! », s'écria le maître de chapelle, recouchant la poudreuse viole dans son poudreux étui — La corde s'était cassée !

**Aloysius BERTRAND (1807-1841)**
**Ibid.**

***Roger Roche***

***Altiste du Quatuor Lœwenguth***

H. Chambeiron

## *BIBLIOGRAPHIE*

— GILL (Dominic). **Le Grand livre du Violon.** Paris, Van de Velde, 1984.
[Histoire et fabrication des violons et des archets, le répertoire, la technique, la place dans la musique folklorique, les grands virtuoses et les enregistrements historiques].
— HONEGGER (Marc, sous la direction de). — **Science de la musique** (technique, forme, instruments), 2 vol. Paris, Bordas, 1976.
— MENUHIN, PRIMROSE, STEVENS. **Violon et alto.** Paris, Hatier, 1976.
[Considérations sur les instruments à travers l'expérience d'interprètes et de pédagogues de renommée mondiale].
— PINCHERLE (Marc). **Le Quatuor à cordes.** Paris, PUF, 1948 (coll. « Que sais-je ? », n° 272).
[Constitution, évolution et répertoire d'une formation qui inspire encore les compositeurs d'aujourd'hui].
— SCHAEFFNER (André). **Origine des instruments de musique.** Paris/La Haye, Mouton et Cie/Maison des Sciences de l'Homme, 1968.
[La Bible des ethno-musicologues. La classification des instruments sert de base à la présentation des objets au salon de musique, au Musée de l'Homme].
— TRANCHEFORT (François-René). **Les Instruments de musique dans le monde** (vol. 1). Paris, Le Seuil, 1980 (coll. « Points-Musique »).
[Ouvrage clair et facilement consultable sur l'origine, les formes, le répertoire des instruments, classiques et traditionnels].
— **L'Alto sort de l'ombre.** In « Diapason Harmonie », n° 305, juin 1985.
— **De l'écoute à la pratique, vivre le violoncelle,** de BAUER, CAMURAT, PERRIN. In « Harmonie », n° 147, mai 1979.
— **Guide du musicien amateur et professionnel.** Paris, CENAM, 51, rue Vivienne, 1989.

## *DISCOGRAPHIE*

— Musique pour vièle
**L'art de la vielle à archet,** par Julien Skowron. ARION.
— Musique pour 4 violes
**Fantaisies,** de Claude Lejeune. Ensemble « Les Éléments ». HARMONIA MUNDI.
— Musique pour basse de viole
Par Rosemary Thorndycraft. HARMONIA MUNDI.

AUTOUR DU VIOLON :

— **J.-S. BACH, Partitas.** Guidon Kremer. PHILIPS.
— **VIVALDI, Estro armonico.** DGG.
— **MOZART, Sonates pour violon et clavier.** Arthur Grumiaux et Walter Klein. PHILIPS.
— **J.-M. LECLAIR, Sonates pour clavier.** J.-J. Kantorow et R. Veyron-Lacroix. ARION.
— **BEETHOVEN, Concerto.** J. Heifetz, Orchestre symphonique de Boston, dir. C. Münch. RCA.
— **MENDELSSOHN, Concerto.** S. Mintz, Orchestre symphonique de Chicago ; dir. C. Abbado. DGG.
— **BRAHMS, Concerto.** I. Stern, Philh. de New York, dir. W. Furtwaengler. EMI.
— **DEBUSSY, Sonate pour violon et piano.** Y. Menuhin et J. Février. EMI.
— **RAVEL, FRANCK, Sonates pour violon et piano.** Kantorow et Rouvier. DENON.
— **DEBUSSY,FAURÉ, FRANCK, Sonates pour violon et piano.** J. Thibaud et A. Cortot. EMI.
— **RAVEL, Sonate pour violon et violoncelle.** E. Alberti et G. Schwartz. CYBELIA.
— **BARTOK, Concerto pour violon n° 2.** Y. Menuhin et Philharmonia Orch., dir. W. Furtwaengler. EMI.
— **BERG, Concerto à la mémoire d'un Ange.** I. Perlman et O.S. de Boston. DGG.
— **LUTOSLAWSKI, Partita pour violon, piano et orchestre. Chain 2, Dialogue violon/orchestre.**
— **STRAVINSKI, Concerto en ré.** A.-S. Mutter, BBC Symphony Orchestral, dir. Lutoslawski et Philharmonica Orch., dir. P. Sacher. DGG.
— **PARMEGIANI, Violostries.** Davy Erlih. PHILIPS.
— **XENAKIS, BERIO, MESSIAEN.** Maryvonne Le Dizes. ADES.

AUTOUR DE L'ALTO

— **J.-S. BACH, 6e Concerto brandebourgeois.** Concentus Musicus de Vienne. N. Harnoncourt. TELDEC.
— **BERLIOZ, Harold en Italie.** W. Christ et orchestre phil. Berlin, dir. L. Maazel. DGG.
— **HINDEMITH, Sonate alto/piano.** S. Richter et Y. Bashmet. JVC.

AUTOUR DU VIOLONCELLE

— **J.-S. BACH, Suites pour violoncelle seul.** P. Casals. EMI.
— **HAYDN, Concertos pour violoncelle.** M. Perenyi et Orch. Liszt, dir. J. Rolla. HUNGAROTON.
— **BEETHOVEN, Sonates pour violoncelle et piano.** P. Casals et R. Serkin. CBS.
— **BRAHMS, Sonates pour violoncelle et piano.** P. Tortelier, Maria de la Pau. EMI.
— **DVORAK, Concertos violoncelle n° 2.** J.-L. Webber, Phil. tchèque, dir. V. Neumann. PHILIPS.
— **LUTOSLAWSKI, Concerto pour violoncelle** et **DUTILLEUX, Tout un monde lointain.** M. Rostropovitch et Orchestre de Paris, dir. S. Baudo. EMI.
— **XENAKIS, Nomos alpha pour violoncelle seul.** S. Palm. DGG.

AUTOUR DE LA CONTREBASSE

— **DITTERS VON DITTERSDORF, Concerto pour contrebasse.** Streicher et Orch. de Ch. de Munich. TELDEC.
— Répertoire de jazz, en particulier avec **Charlie Mingus.**

ENSEMBLES DE CORDES

— **MILHAUD, Trio pour violon, alto et violoncelle.** Trio Albert Roussel. CYBELIA.
— **MOZART, Quatuor KV 421 et Quintette KV 516.** Quatuor Ysaÿe et Hatto Beyerle. HARMONIA MUNDI.
— **BEETHOVEN, 7e quatuor.** Quat. Alban Berg. EMI.
— **DEBUSSY** et **RAVEL, Quatuors.** Quatuor Caper. EMI.
— **BARTOK, Quatuor n° 5.** Quatuor Juilliard. CBS.
— **BERG, Suite lyrique.** Quatuor Alban Berg. TELDEC.
— **BRITTEN, Guide de l'orchestre pour une jeune personne.** Orch. phil. Bergen, dir. N. Järvi. BIS. distr. Harmonia Mundi.

## PRODUCTIONS DU CRDP

### TDC

— **Le Jazz** (n° 200 du 23-2-1978) ; **Fabrication d'un violon** (n° 249 du 23-10-1980) ; **L'Écriture musicale** (n° 283 du 27-5-1982) ; **La Guitare** (n° 331 du 14-12-1983) ; **L'Orchestre symphonique** (n° 427 du 12-11-1986).

### ÉMISSION DE RADIO

— **Les Enfants d'Orphée** (CNDP/Radio France). Les mardis et vendredis de 14 h 30 à 15 h sur France musique.

### FILMS

— **Naissance d'un violon.** Couleur, 23 min., CNDP, 1981 (Réf. VHS 002A5864).
— **Physique et musique : la guitare.** Couleur, 30 min., CNDP, 1982 (Réf. VHS 0025839).
— **Sculpture de sons, couleurs des sons - atelier Baschet.** Couleur, 17 min., CNDP, 1983 (Réf. VHS 002R5752).

## NOTRE PROCHAIN NUMÉRO

PRÉVENIR LE CANCER

11 octobre 1989

● **SITUER :** Comment combattre le cancer, sinon par la prévention et le dépistage précoce ? Pour cela, il faudrait tout d'abord une prise de conscience collective et une nouvelle volonté politique de lutte contre cette maladie, évitable à 80 %.

● **ANALYSER :** Une carte thématique, « L'Europe du tabagisme ».

● **POSTER :** Un dessin humoristique de Michel Bridenne avec, au verso, quelques conseils simples.

● **EXPLORER :** Bronzer, oui, brûler, non — Cancers « à la carte » — Apprendre à gérer son corps — Le cancer du sein, ennemi n° 1 de la femme — Le grand bal des polluants.


**TDC est vendu au numéro**
**dans les centres régionaux et départementaux, ou à la « Librerie » : 13, rue du Four, Paris (6e arr.), 16 (1) 46.34.94.22 ou 54**
**au prix de 13 F ; la reliure 53 F.**

# DEMANDE D'ABONNEMENT

**à envoyer à :**

**CNDP-ABONNEMENT - BP 107-05 - 75224 PARIS CEDEX 05**

Je m'abonne à TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

**ABONNÉ**

NOM
N° ET RUE
LOCALITÉ
CODE POSTAL
BUREAU DISTRIBUTEUR

**PAYEUR**

NOM
N° ET RUE
LOCALITÉ
CODE POSTAL
BUREAU DISTRIBUTEUR

Je suis déjà abonné à une publication du CNDP ☐ Oui ☐ Non Numéro d'abonné

| CODE REVUE | TITRE DE LA REVUE | Nombre exemplaires | PRIX valables du 01/08/89 au 31/07/90 | | | TOTAL |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | Métropole DOM-TOM | Étranger Avion | Étranger Surface | |
| 2 | TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE | ..... | 274 F | 480 F | 390 F | ..... |

**Règlement :**

☐ **à la commande,** par chèque bancaire ou postal établi à l'ordre de l'Agent comptable du CNDP (obligatoire pour toute commande inférieure à 500 F) ;

☐ **à réception de la facture** (possibilité réservée aux établissements publics identifiés par un N° de R.N.E. pour leurs commandes supérieures à 500 F).

***NE PAS UTILISER CE FORMULAIRE EN CAS DE RÉABONNEMENT***

Date .....

Cachet et signature